



TANKRED DORST. *Die Legende vom armen Heinrich*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996. 108 S. DM 30,00.

Der Weg ist das Ziel. So könnte man das aktuelle Theaterstück von Tankred Dorst kurz und prägnant zusammenfassen. Nach *Merlin oder das wüste Land* und seinem *Parzifal-Szenarium* greift Dorst zum dritten Mal auf die Welt des Mittelalters zurück, um uns seine Sicht der modernen Welt zu übermitteln. Waren die beiden Artus-Rezeptionen jedoch von einem tiefen Pessimismus erfüllt, so präsentiert Dorst dem Leser/Zuschauer nun ein überraschend positives Werk, das den in *Merlin* und *Parzifal* entwickelten Stilmitteln treu bleibt. In 15 Szenen zeigt Dorst den Weg des Ritters Heinrich von seiner selbstgewählten Isolation in einem dunklen Turm im hohen Norden zu seiner Rettung durch die Liebe im lichten Süden. Die Szenen sind ein postmodernes Mosaik verschiedener Sprachstile, es finden sich mittelhochdeutsche Passagen, Umgangssprache, bäuerlicher Dialekt, ein (griechischer) Chor, und ein Nebeneinander anachronistischer Details. Mittelalter und Moderne werden von Dorst ohne Probleme zu einem homogenen Ganzen zusammengefügt.

Der Inhalt des Stückes folgt äußerlich der mittelalterlichen Vorlage Hartmanns von Aue. Der Ritter Heinrich, der sich aufgrund einer Lepra-Erkrankung aus der Gesellschaft zurückgezogen hat, bekommt neue Hoffnung auf Erlösung von seinem Leiden durch ein junges Bauernmädchen, das sich bereit erklärt, ihr Leben für den Ritter zu opfern. Gemeinsam machen sie sich auf den Weg nach Salerno, wo ein sarazenischer Medicus dem Kind bei lebendigem Leibe das Herz herauschneiden soll. Das Blut der Jungfer soll dann den Ritter von seinem Leiden erlösen. Doch wie auch schon in seinen anderen Dramen verändert Dorst die mittelalterliche Legende in prägnanter Weise. Hartmanns *Der arme Heinrich* ist ein zutiefst religiöses Werk, das die Verbindung des eher weltlichen Artus-Romans, wie Hartmann ihn in seinem *Erec* verwirklicht, mit dem religiösen *Gregorios*-Epos markiert. Das Wunder, das am Ende die Rettung sowohl für Heinrich als auch für das Mädchen bringt, liegt in der Erkenntnis, daß Christus sich bereits für unsere Sünden geopfert hat. Heinrich erkennt am Ende des Hartmann-Textes, daß seine Sünde darin lag, dieses Opfer Christi nicht zu realisieren. Indem er diesen Erkenntnisvorgang vollzieht, wird

er erlöst und kann in das soziale Gefüge seiner Gesellschaft geläutert zurückkehren. Ganz im Sinne von Hartmanns Weltbild vollzieht sich dann am Ende eine Verbindung von weltlich-sozialer und religiöser Sphäre. Doch wie anders gestaltet Dorst diesen Stoff. In seiner *Legende vom armen Heinrich* wird aus der religiös-gesellschaftlichen Legende ein rein privates Unternehmen.

Die religiöse Komponente des Originaltextes verschwindet völlig, und die gesellschaftliche Komponente wird kritisiert. Ist das Einfügen in ein soziales Gefüge bei Hartmann noch grundlegender Bestandteil der Existenz, so stellt uns Dorst eine höfische Gesellschaft vor, die von Vanitas und Narzißmus erfüllt ist. Es verwundert nicht, daß Heinrich sich ekelerfüllt aus dieser Gesellschaft zurückgezogen hat. Nicht die Verbindung von Religion und Gesellschaft sind für Dorst die Lösung, sondern die Erkenntnis der gegenseitigen Liebe zwischen Heinrich und dem Bauernmädchen. Und es ist der Weg hin zu dieser Erkenntnis, den uns Dorst in gewohnter Bilderflut zeigt. Bei Hartmann ist die Erkenntnis auf einen Moment konzentriert. Als Heinrich in geradezu voyeuristischer Weise den nackten Körper des Mädchens erblickt, erfährt er seine Epiphanie. Dorst hingegen rückt die Reise nach Salerno in den Mittelpunkt. Diese Reise ist vom wohlbekanntem Tropus des Gegensatzes von Nord und Süd geprägt. Der Weg Heinrichs und des Mädchens führt aus dem dunklen und kalten Norden ins Licht und Leben des Südens. Auf diesem Weg vollziehen sich zwei Entwicklungen. Heinrich lernt das Leben neu zu genießen, und das Bauernmädchen befreit sich aus seinen einzwängenden Lebensumständen. Sie lernt die Schönheit der Welt kennen. Doch die Liebe muß verdient werden. Das Mädchen sieht sich den Versuchungen der Welt in Gestalt des Komödianten Fizzifagozzi ausgesetzt. Je mehr sie die Schönheit der Welt erfährt, desto mehr beginnt Heinrich, an ihrer Opferbereitschaft zu zweifeln. So lernen beide im Zuge ihrer Reise die Grundbedingung ihrer Liebe zueinander kennen, beide lernen einander zu vertrauen und einander zu akzeptieren. Es ist am Ende dieses Vertrauens, das die Erlösung oder das Wunder, wie Dorst es nennt, bewirkt.

Mit der *Legende vom armen Heinrich* hat Dorst einen Wechsel in seinen Themen vollzogen, der ihn von den Weltideen der Utopie und des Idealismus hin zu einem fast privaten Idyll gebracht hat. Er scheint eine Verbindung seines früheren Kleinstrealismus, wie er ihn

in seiner *Deutschen Trilogie* präsentierte, und den Stilmitteln seiner späteren Werke anzustreben. Obwohl die *Legende vom armen Heinrich* durch ihre farbenprächtige und lebendige Form und Sprache besticht, bleiben Dorsts Einsichten in die Natur menschlicher Beziehungen jedoch leider allzu sehr an der Oberfläche. Der Weg mag ja das Ziel und Vertrauen der Grundstein einer jeder Beziehung sein, doch gelingt es Dorst nicht, über das Stadium von Allgemeinplätzen hinwegzukommen. Das diese Allgemeinplätze jedoch in wunderschöner Verpackung daherkommen, ist nicht bestreitbar.

Pennsylvania State University

Herbert Möller

---

BARBARA FRISCHMUTH. *Hexenherz*. Salzburg: Residenz, 1994. 174 pp. DM 39.00.

Contrary to what the title might suggest, Barbara Frischmuth has taken a step away from the fairytale world. In her latest collection of short prose, Frischmuth reveals a completely different side than that offered in previous books such as *Wassermänner* (1991) and *Machtnix oder der Lauf, den die Welt nahm* (1993). In *Hexenherz*, the uncomplicated language of the fairy tale is transformed into the intricate imagery and refined metaphors of storytelling. Frischmuth is, above all, a storyteller: the *telling of the tale* is somehow still fairy-tale-like, with the difference being that the fairies and the nymphs do not appear as such, and if there are any happy endings to be found, they lay hidden in the form of life lessons. In relating her tale, Frischmuth divulges details sparingly, leaving the readers to create their own assumption only to be caught completely off guard when the ending is revealed. The reader's assumptions parallel the expectations of the character themselves, in particular with regard to other human beings. In "Lebensgeschichte," a writer is surprised to find her childhood nanny on her front doorstep and is subsequently irritated to learn that the old woman has come in search of someone to write her life story which she proceeds to relate in seemingly unrelated bits and pieces

Yet as the writer listens passively with the "scheinheiligen Gleichmut der Chronistin," (26) she becomes drawn slowly into the story of the 84-year-old woman — a story of violence, struggle, and survival. She dreams of the woman, filling in the gaps in her story with literary fantasy, and begins to recognize the strength — and history — that is hidden in the old woman's feeble body.

Connecting each of these stories is an ostensibly simplistic idea: the everyday situations in which we find ourselves, and the seemingly everyday people whom we encounter, are perhaps not as easily interpreted as we might assume. Precisely those people whom we disregard as powerless or infirm are those who prove to possess the sturdiest *Hexenherzen*: an almost completely deaf widower whose astounding musical ability escapes the comprehension of his hearing audience, a near-sighted cat with an imagination reaching far beyond that of any normal cat, a woman lying beaten and half-conscious who loses all senses as she dies, yet senses still the laugh of the Dalai Lama. "Sie sieht nichts mehr. Sie riecht nichts mehr. Sie schmeckt nichts mehr. Es berührt sie nichts mehr. Sie hört nichts mehr. Nur das Lachen des Dalai Lama" (174). The ultimate freedom lies in relinquishing every sense and thereby remaining open to any possibility.

Indeed, the stories appear to be quite uncomplicated at first glance. A few of the more anecdotal pieces dismantle our expectations by revealing, for example, that the narrator is actually a cat, or that the main figure has supernatural powers and appears to communicate with crows and daddy-long-legs, as in the title story. In such pieces, one is reminded of Frischmuth's earlier works, immersed in the world of talking animals and magic spells, and the reader may be inclined to view such stories as a type of *Kindermärchen*. At second glance, the anecdotes are in fact still simple, yet one recognizes a certain incomparable and refreshing beauty in this simplicity. Each tale tells a life story in some sense or another, a life story either about or related by someone whom we might pass on the street and never think to acknowledge. These are uncomplicated people living routine lives. The gift of the storyteller lies not in merely noticing people, but in observing, connecting, and relating the story behind the first impression. Each character is faced with a moment. Precisely at the point in their lives when they feel most stable and secure, fate crashes into the daily routine, challenging their innermost beliefs and ability to

survive. In *Hexenherz*, Sabine meets this challenge, manifested in youthful fears and a yearning for individuality through learning to see what others do not and by recognizing connections (*Zusammenhänge*), thereby realizing her own connectedness to the world around her. She discovers that by letting go of her fears, she is capable of powerful influence, stemming from the power in her *Hexenherz*: "Etwas in ihrem Inneren nahm Gestalt an, es war wie eine Herzstärkung. Sie spürte, wie Kraft in ihre Finger strömte. Am wichtigsten war die Aufmerksamkeit, sehen, was andere nicht sahen" (125).

Although not completely departing from the world of fairy tale and of the fantastic, *Hexenherz* has at least wet its feet in reality. It is a reality of simple people reeling from the workings of fate, from the pain of everyday life, from the fear of being alone. At a deeper level it is a story in thirteen small episodes of the search for connection, which is perhaps only perceptible if the characters close their eyes, cease to be bound to their senses, and contemplate: "Geht es insgeheim darum, einverstanden zu sein mit dem Erlöschen des Schmerzes, dem Verstummen, Ertauben, Erblinden? Sich hinzugeben An eine andere Wirklichkeit. In der Ich nicht bin. *Wie Wasser, das in Wasser gegossen ist?*" (171).

Pennsylvania State University

Kris Thomas

PETER HANDKE. *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996. 136 S. DM 24,80

Schnee scheint neuerdings ein beliebtes Symbol zu sein (nicht nur für Fräulein Smilla) und der Zerfall des ehemaligen Jugoslawiens ein populäres, wenn auch konträr diskutiertes Thema. Peter Handke widmete beiden Motiven sein Winter-Reise-Buch (geschrieben von 27. November bis 19. Dezember 1995), das auch ein Kriegs-Tagebuch sein soll, aber zuallererst wohl herbe Medienkritik übt, indem der Autor Vorurteile, Chiffren, "Bilder und Berichte der letzten vier Jahre

(13) sichtet und dazu Stellung nimmt. Die Widmung des Buches an ein Trio von Redakteuren (E. Bauschmid, K. Podak, A. Zons) und einen Layouter (G. Engel), sowie die Präambel mit drei Zitaten aus dem *Tagebuch über Carnojevic* (1921) von Milos Crnjanski über den Krieg, den Tod und den Schnee, stecken den formalen und literarischen Rahmen ab. Authentizität und Entspiegelung, Endzeit und Zerstörung, Materie und menschliche Beziehungen sind zu beschreiben und zu perspektivieren. Die Kombination von den "bösen Fakten" mit "dem Poetischen" soll "das Verbindende, das Umfassende" zutage fördern: ein kollektives Erinnern an die kleinen Dinge, von Handke als die "zweite, die gemeinsame Kindheit" (133) bezeichnet.

Geschildert wird eine etwa drei- bis vierwöchige Reise, die Handke zusammen mit seiner Lebensgefährtin (im Buch nur "S." genannt) und zwei Freunden unternahm, wobei letztere als Lotsen, Fahrer und Dolmetscher dienten: Zarko Radakovic, ein Übersetzer und Rundfunksprecher, und Adrian Brouwer alias Zlatko Bocokic, ein Allroundtalent und (Lebens-)Künstler. In den zwei Hauptabschnitten "Der Reise erster Teil" und "Der Reise zweiter Teil" beschreibt Handke konkrete Eindrücke dieser Reise, jedoch kaum etwas vom Kriegsgeschehen, von zeitweiligen Einblendungen einiger Zerstörungsspuren einmal abgesehen. Die Idee zu dieser Reise ergab sich aus einem Gefühl der Unzufriedenheit heraus: "Beinah alle Bilder und Berichte der letzten vier Jahre kamen ja von der einen Seite der Fronten oder Grenzen . . . als bloße Spiegelungen . . . als Verspiegelungen. . . . Es drängte mich hinter den Spiegel; es drängte mich zur Reise in das mit jedem Artikel, jeder Analyse unbekanntere . . . Land Serbien" (13). Die Sternfahrt aus Köln, Paris und Salzburg führte, so Handke, nicht in ein "Paranoiker-Land," sondern eher in "das riesige Zimmer eines . . . verwaisten, hinterlassenen Kindes" (129). Nach eigenen Angaben will Handke keine nachträgliche Benediktion serbischer Untaten erreichen, sondern die Verwicklungen und Verschiebungen der Realität entzerren: "Denn was weiß man, wenn eine Beteiligung fast immer nur eine (Fern-)Sehbeteiligung ist? Was weiß man, wo man vor lauter Vernetzung und Online nur Wissensbesitz hat, ohne jenes tatsächliche Wissen, welches allein durch Lernen, Schauen und Lernen, entstehen kann?" (30). Handke will die "Legendensandkörner" (48) aus dem Getriebe des Medienbetriebs entfernen, er möchte "Voraus-Schuldzuweisungen" (49)

entmystifizieren und plädiert dabei für das Prinzip der Langsamkeit, Beschaulichkeit, Reflexion: "Gemach, Geduld, Gerechtigkeit" (29). Doch neben einer Vorab-Verteidigung Serbiens finde sich im gesamten Buch laut Peter Schneider (*Spiegel* 3/96, 163-165) "kein einziges neues Faktum", vielmehr "nichts als Meinung, Insinuationen, Wutausbrüche gegen die 'neuen Philosophen,' gegen das 'verdeckt demagogische Schnüffelblatt' *Le Monde*, gegen die 'sogenannte Weltöffentlichkeit,' gegen die 'Auslandsreporterhorde'. . . in einer beweismangelnden, dafür adjektivseligen Sprache." Der Artikel von Peter Schneider (Titel: "Der Ritt über den Balkan") wurde bewusst als Gegenpolemik verfasst und gesteht Handke zu, daß er "Mut" habe, die "Gerechtigkeit für Serbien" zu fordern. Dennoch sei das Projekt zum Scheitern verurteilt, "weil . . . es auf eine haßerfüllte, völlig haltlose Rundum-Verdächtigung aller Ankläger der serbischen Raub- und Vernichtungsaktionen' hinausläuft. Neben Schmähungen gegen Alain Finkielkraut, Andre Glucksmann und Joseph Brodsky werden auch beinahe sämtliche westliche Zeitungen und Zeitschriften wie *Time*, *Nouvel Observateur*, *FAZ*, *Le Monde*, *Spiegel*, *Libération*, *El País* und die *Zeit* wegen der "of wie eingefahrenen Heroldsberichte" (47) verworfen.

Der Ich-Erzähler versucht durch ständige Introspektion und ästhetisierte Augenzeugenschaft, in einer bildhaften und ziselier naturnahen Sprache sich dem poetischen *tertium comparationis* zu nähern. Imaginäre Dialoge unterbrechen zuweilen die reflektive argumentative Stellungnahme inmitten des Reiseberichts. Handke gib zu, daß er sich zwar auch "gefragt [habe], ob ein derartiges Aufschreiben nicht obszön ist, sogar verpönt, verboten gehört." Aber das Größere "das Verbindende, das Umfassende" rechtfertige diesen Bericht "zwischen Scylla und Charybdis" und gebe "den Anstoß zur gemeinsamen Erinnern, als der einzigen Versöhnungsmöglichkeit, für die zweite, die gemeinsame Kindheit" (133).

Nicht nur das Buch, sondern bereits die zweiteilige Fassung im Vorabdruck der *SZ* im Januar 1996 (damals war der Untertitel des Buches noch Haupttitel) löste eine vehemente Debatte aus. Im *Spiegel* 6/96 wurde unter dem Titel "Dichters Winterreise" einiges an Kritik laut. Schon die "Gegenfrage: Wie naiv kann ein Schriftsteller im reifen Mannesalter sein?" bescheinigt Handke Unverständnis, ja Verkennung der Lage. Er habe seine "poetische Sprechweise . . . an ein Allmachtphantasie verraten" (193). Die Fakten sprächen einfach gege

ihn, und der ganze Bericht sei nichts weiter als "tautologisches Fragegefuchtel, nur scheinbar am Wirklichen interessiert" (191). Dagegen kontert Handke bereits in seinem Buch, die deutschen Leitartikler seien wie "Reißwolf & Geifermüller" (126) und der ganze Medienrummel um die Alleinschuld Serbiens machtpolitisch motiviert, denn die Zeitungen seien "in ihrem Kern das Organ einer stockfinsternen Sekte, einer Sekte der Macht, und noch dazu einer deutschen. Und diese äußert jenes Gift ab, das nie und nimmer heilsam ist: das Wörtergift" (127).

Fast schon mythologisch-böswillig erscheint Handke also die Jugoslawien-Berichterstattung in den Printmedien. Gelobt werden dagegen Miotag Bulatovic (*Der rote Hahn fliegt himmelwärts*) und Emir Kusturicas Film *Underground*, da sie "allein aus Kummer, Schmerz und einer kräftigen Liebe" (24) wirkten. Die Handke-Gegner sehen in der Verteidigung Serbiens jedoch eine "böse Harmonie" (Titel eines *Spiegel*-Artikels 12/96 von Reinhard Mohr). Eine Lesereise Handkes im März 1996 sei verkommen zu einem "Kunststück, . . . die Durchsetzung eines Paradoxons: die Verhinderung eines öffentlichen Streitgesprächs durch eine Podiumsdiskussion . . . die liturgische Inszenierung einer weltlichen Polemik." Man bezeichnet Handke als "Leugner, Phantast und Scharlatan," als "sensiblen Wandersmann" und als "Guru einer neuen antiintellektuellen Harmonieseligkeit." Mohr unterstellt ihm egomanische Motive und meint, daß es Handke "einzig um seine Selbstsetzung [ginge], um die Poesie seiner Abwesenheit. Kein Krieg nirgends und Handke überall."

Zusammenfassend kann auch ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß es Handke wieder einmal um eine spektakuläre Aktion ging. Seine Argumente, teils aus Anschuldigungen, teils aus Faktenleugnung gewonnen, versagen leider. Wer hätte nicht allzu gern erfahren, daß die Serben doch nicht so ethnisch und ethisch gemeingefährlich waren, wie es schien? Ganz richtig erkennt der oft geschmähte *Spiegel*: "Handke hat schon immer zwei Gesichter gehabt: hier der in Bücherwelten und Landschaften versunkene Grübler und Beobachter, dort der Rebell und Amokläufer" (6/96). Beide sind auch wieder zum Vorschein gekommen: sowohl der sensible Autor der *Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) als auch der Verfasser der *Publikumsbeschimpfung* (1966) und Provokateur der Gruppe 47. Schade nur, daß der Reisebericht so langweilig ist und die Beschimpfungen so

plump und offensichtlich sind. Eine Weiterführung versuchte Handke zwar in dem Buch *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (Frankfurt: Suhrkamp, 1996) - aber der eher schale Eindruck bleibt.

University of South Carolina, Columbia

Christoph J. Geißler

HANNA JOHANSEN. *Kurnovelle*. München: Hanser, 1994. 149 pp. DM 28.00.

In *Kurnovelle*, Hanna Johansen tells what is by now a familiar and perhaps even trite tale—the story of the breakup of a marriage and a woman's tentative steps toward fashioning her own life. Johansen's version of this modern drama is related in a dreamlike manner, rich in metaphor and symbol, but curiously lacking in emotion and convincing detail. The novel presents itself as one woman's awakening, but its heavy reliance on metaphor and iconicity throughout lessens the effectiveness of its portrayal.

Eva, the narrator, exists in what she takes to be paradise: she lives with her husband, Adam (real name: Siegfried), and their three daughters in a home filled with representations of their Biblical namesakes in the Garden of Eden. When Eva spends a few weeks in Italy on a rest cure at a spa, her life changes radically. Like the fairy-tale heroines she so often invokes (Rapunzel and Sleeping Beauty, for example), she experiences at the spa a time of waiting and ripening, a period of intense inward focus that leads her to new self-awareness.

It becomes particularly clear that she is undergoing a change one evening, when she is enlisted to aid a magician putting on a show for the guests. The magician instructs her to lie down and conjures up doves one by one to settle on her until her entire body is covered. After the doves fly away, she feels that their feet have inscribed a secret pattern on her. This sensation of impending change is reinforced later when she has dinner with the magician (" . . . er sah mich an, als müsse er mich verwandeln, und wüßte noch nicht in was," [78]) and he gives her, in a telling reversal of the Biblical scenario of

temptation, exotic fruit, which she readily accepts.

This pivotal scene is expressive not only of Johansen's symbolic realist style, but also of the central problem of the novel—the origin and nature of Eva's transformation. To what extent does the change come from within her, and to what extent is it magically enacted upon her? Although nothing concrete comes of the seduction scene with the magician, Eva resolves afterward to search for the paradise she now knows she has not yet found: "An jenem Abend in der Hotelhall wußte ich auf einmal, daß ich aus keinem Paradies vertrieben worden war, daß ich es vielmehr immer noch suchte und daß in mir die Erwartung schlief, es irgendwann zu finden" (80).

She returns to her family, determined to be a "better" wife and mother. Her children, however, are unresponsive, and her husband, confused by her newfound sexual adventurousness, eventually concludes that she has had an affair. She cannot convince him of her innocence and he begins to spend more time away from the house. He joins an entomology club, intending to raise butterflies—an ironic development, since Eva has an expressed fondness for butterflies and is herself undergoing a type of metamorphosis. The children enthusiastically pitch in to help Adam capture and study the insects. In a move indicating the harmony between metaphor and reality that runs throughout the entire novel, it soon becomes clear, however, that Adam and the children ultimately intend to kill and preserve the butterflies, just as their cold treatment of Eva is threatening her sense of self. When she then confronts her family with the news that she is pregnant, they respond so negatively that she seeks an abortion. This *Abtreibung* leads to her *Vertreibung* from the questionable Eden of her home. She finds a job and a new apartment close to the train tracks and moves out.

The novel is replete with symbols of metamorphosis and transition: the rest cure itself, the trains that pass by her apartment, the butterflies, the magician. In addition, the narrator likens herself frequently to icons of feminine beauty, passivity, and self-sacrifice—Eve, Rapunzel, Sleeping Beauty, even Lotte. Yet the novel never sheds its dreamlike, insubstantial quality. The narrator experiences life in an almost sedated state, bewildered by people and events. Although she speaks of feeling rage at the treatment she receives from Adam and her children, we never see this rage demonstrated. Strong emotions

are puzzlingly absent in scenes where one would most expect them.

Furthermore, we learn much about the rooms she occupies (her home with Adam, the room at the hotel in Italy, her new apartment), but little is conveyed of the spaces in-between. The narrator remains confined and defined within a series of spaces, unable to travel between or beyond them. Similarly, we learn virtually nothing of her new work life and her colleagues, although these constitute major changes in her life. This absence of real emotion and telling detail makes us question how successful the narrator's metamorphosis really is.

The novel, told as a flashback, ends on an optimistic note, describing the small changes she has made in her life and switching significantly to the present tense (moving from "Es war ein sonniger Morgen," [5], to "Es ist ein sonniger Morgen," [149]). The affirmation at the end ("Zeit zum Aufstehen," [ibid.]) seems to indicate an awakening, an emergence from her cocooned existence. But her metamorphosis is not triggered by something within her; it is imposed upon her. She continues to define herself in terms of problematic icons of femininity. For example, we learn that she now eats an apple every morning—presumably, a symbol of her new desire to know herself. One could perhaps argue that by reinterpreting these metaphors and icons, she is making them her own. Yet such moves are not enacted in a self-conscious manner that would indicate she has really gained a command over her life. There is something too neat about the symmetry between metaphor and reality in this novel: the allegories ultimately work against the thrust of the novel. The author gives this fundamentally conventional story a new twist by expressing the heroine's struggle in terms of allegorical representations of femininity, but the heroine never escapes these representations. We must finally ask ourselves if she has truly awakened, or if she is actually only sleepwalking.

Cornell University

Clare McMillan

GÜNTHER KUNERT. *Mein Golem*. München: Hanser, 1996. 96pp. DM 26.00.

After the second world war, at a time when Germany's future lay unclear, Günther Kunert led a group of forward-looking poets who started to publish their work in the *Uhlenspiegel*. As a gifted young man of 19 years, Kunert co-edited the *Uhlenspiegel* with Wolfgang Weyrauch, setting an ambitious goal: their newly founded literary magazine was to address the issues of reshaping German literature out of World War II's ashes, with a modernist demand upon self-reflexivity in cultural production. Although the *Uhlenspiegel* did not survive beyond the five years between 1948-53, Kunert's pursuit of a poetry that faced the shock of a new beginning remained active. The challenging spirit continues in his work, and has become a personal, introspective challenge, as is exhibited in his volume of poetry, *Mein Golem*.

*Mein Golem* resonates in the most private of tones, simultaneously exploring and embracing all of life's experience. The poems are fluid in their journey through the spectrum of privacy, highlighted by warmth at times, yet balanced with the *Golem's* meditation that haunts the body of this poetry collection. As the name of this volume suggests, Kunert's *Golem* is his own and in the process of tracing it through his poetry, he is challenging its omnipresence. This is nowhere as clear as in the poem also named "Mein Golem" (24), which faces another on the opposite page, entitled "Von Angesicht zu Angesicht" (25). In the dynamic created, the confrontation plays out not merely in the poetry itself, but in the collection's form. This multiplies the aura of introspection and challenge, which frames *Mein Golem*.

That concept of confrontation has been at the root of Kunert's career. Kunert signed his name on the letter in support of Wolf Biermann in 1976, an action which excluded him from the SED. His work had been widely understood to be melancholic or plainly pessimistic, and after the Biermann incident, Kunert's work moved to reflect and face the feelings that many of his generation carried, of ambivalence toward the newly created society that emerged after the war. Yet in a 1987 interview with Deborah Janson and Rüdiger

Rosenthal, Kunert asserted that his work bears the rationale of realistic optimism. Reading Kunert with this in mind forestalls any lugubrious judgements. The confrontation of his *Golem* is a challenge that is a boldly positive one; Kunert confronts it though it pervades in all places, even in daily life, as revealed in "Morgenfrühe" (63), "Positionsbestimmung" (11), and other poems.

What prevents this collection from dissolving into a narcissistic private reflection, is the way in which the poems move from personal to collective memory, as well as from personal to wider experience. Kunert's poetry establishes the idea that the *Golem* he is describing may be at work in others around us as well. In "Enigma" (42) he examines the form and the structure of nature, questioning the corpus of knowledge we take for granted as natural, and the specter therein. "Lebensstoff" (18) reveals memory's power and mystery that appeals to one's sense of trust, yet at the base of the poem is the fundamental challenge to this sense which makes the reader acknowledge the *Golem* in us all.

As one of the poets who represented the face of DDR poetry for a long time, Kunert's work has been valued highly through the years, and recognized with many honors, including the Heinrich-Mann-Preis of 1963, the Johannes-R.-Becher-Preis of 1973, and the Georg-Mackensen-Literaturpreis in 1979, the year in which he relocated from the DDR to Itzehoe, Schleswig-Holstein. Since moving to the West, reception of his work has altered from political and literary, to a less politicized evaluation, a shift which has disregarded a subtext in Kunert's work, namely his probing the author's position in society. Since unification, however, there has been a resurgent interest in his work, which has culminated in the 1994 award of the Hans-Sahl-Preis. Beyond intensified regard for his accomplishments after reunification, there has been the scholarly problematization of the reception of his work itself, conjoining the politics of history with the issues of aesthetics, once again viewing Kunert's work in not simply a literary light. *Mein Golem* confronts not only a personal *Golem* but a public and literary one as well.

Georgetown University

Karen M. Eng

JEANNETTE LANDER. *Eine unterbrochene Reise*. Berlin: Aufbau, 1996. 152 S. DM 28,00.

Mary Ellen ist keine gewöhnliche Urlaubsreisende. Sie ist auch keine gewöhnliche Frau. Sie spricht nicht, sie fragt nicht, stundenlang starrt sie aufs Meer — mit dem "Blick einer Blinden oder einer Sehenden" (11). Die Einheimischen nennen sie: die Irre. Vor dreißig Jahren kam sie aus England, eine Touristin unter vielen, blond, adrett, mit einem geregelten Leben. Einen Tag vor der geplanten Abreise erkrankte sie an einem rätselhaften, hohen Fieber, und nach ihrer Gesundung viele Wochen später sah sie keinen Grund, die griechische Insel zu verlassen. Nicht, weil ihr die Insel so gut gefiel, sondern weil die Regeln und Normen ihres Heimatlandes, die Forderungen ihrer Mutter und ihres Arbeitgebers und die kontinuierliche Folge unglücklicher Liebesaffären auf einmal keinen Sinn mehr zu machen schienen.

Mary Ellen kultiviert die Fremdheit, die sie unabhängig von ihrem Aufenthaltsort als Teil von sich selbst empfindet. Bei ihren Spaziergängen durch die Dörfer erlebt sie Abweisung und ein Gefühl der Bedrohung. Sie weiß, daß sie nicht in die Dorfgemeinschaft aufgenommen werden wird, denn wie jeder Fremde ist auch sie eine Gefahr in den Augen der Einheimischen. Ihr anfänglicher Versuch, Griechisch zu lernen, führt zu einer Auseinandersetzung mit Sprache, die in ein immer stärker werdendes Mißtrauen Sprache gegenüber und schließlich ins Schweigen führt. Die Beschäftigung mit Fremdwörtern macht sie aufmerksam für ihre Muttersprache, so wie ihre Auseinandersetzung mit der Fremde auch eine Auseinandersetzung mit ihrer Herkunft ist.

Das Leben in der Fremde schärft Mary Ellens Blick für die Misogynie der nach traditionellem Muster lebenden griechischen Dorfgemeinschaft sowie für die Ungereimtheiten ihres früher fraglos akzeptierten Lebens in England. Als Außenseiterin hat sie, so die Prämisse des Buches, eine ungetrübte Wahrnehmung der erstarrten und ungerechten Bräuche auf der Insel. Sie sieht, wie die Frauen unter ihren Ehemännern und Vätern leiden, aber auch wie sie selber an der Umsetzung und Fortführung der patriarchalischen Traditionen beteiligt sind.

Mary Ellens Wunsch, daß die verkrusteten Hierarchien von Myramos entlarvt und aufgebrochen würden, ist jedoch nicht nur selbstlos und altruistisch. Sie selbst wird ein Opfer der gesellschaftlich geduldeten Gewalt. Dimitri, von dem sie ein Zimmer gemietet hat, vergewaltigt sie eines Abends während seine Frau Elenyi wegen einer Fehlgeburt im Krankenhaus ist. Mary Ellens Reaktion auf diese Vergewaltigung, die eine Zäsur in ihrem Leben darstellt, ist weniger Empörung als Verwunderung darüber, daß er das für sein Recht hält, so wie er es offensichtlich für sein Recht hält, seine eigene Frau zu mißhandeln. Nach einem mißglückten Versuch, die Vorkommnisse zu verstehen, erkennt sie, daß kausal zu denken in die Irre führen muß, da Logik den Bezug zum Leben entbehrt.

Viele Jahre der Einsamkeit vergehen, bis sie schließlich in das Schicksal der beiden einzigen Menschen eingreift, die ihrem Herzen nahestehen. Im Namen der Liebe zu Elenyi, die sie in ihrem ersten Sommer auf der Insel gesund gepflegt hat, und deren Tochter Anna, die nach dem Willen des Vaters den Jungen von außerhalb nicht lieben darf, lauert sie Dimitri auf. Als Vergewaltiger und unbarmherziges Familienoberhaupt symbolisiert Dimitri für sie den Feind, und er verkörpert Gewalt für sie. Ihr Eingriff in die eingefahrenen Strukturen impliziert die Kulmination und gleichzeitig das Ende ihrer Außenseiterrolle.

Natürlich ist dieser ungefragte (und unerwünschte?) Eingriff in das Leben einer Familie und, darüberhinaus, einer Gesellschaft, äußerst problematisch — wie auch schon die Beschreibung der Inselbewohner als misogynistisch und gewalttätig. Genauso fraglich ist es, ob eine Außenseiterin wirklich einen ungetrübten Blick hat, und ob, in Anbetracht ihrer eigenen Vergewaltigung, sie überhaupt als Außenstehende bezeichnet werden kann. Trotz dieser schwierigeren Fragen ist *Eine unterbrochene Reise* jedoch ein poetisches und faszinierendes Buch, das mich von der ersten bis zur letzten Seite gefesselt hat. Jeannette Landers Auseinandersetzung mit dem Leben in der Fremde, biographisch bedingt und charakteristisch auch für ihre früheren Bücher, findet nicht nur auf der inhaltlichen Ebene statt sondern auch in ihrer Schreibweise. Die Einfügung englischer Wörter und Sätze verfremdet den auf einer griechischen Insel spielenden deutsch geschriebenen Text geographisch und linguistisch. Das Resultat



ist eine Einladung an die Leser zur eigenen Auseinandersetzung mit den für das heutige Leben so wichtigen Themen Fremde, Sprache und Gewalt.

University of California, Davis

Heike Henderson

---

THOMAS STRITTMATTER. *Milchmusik. Zwei Monologe*. Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt, 1996. 80 S. DM 24,00.

Wenn die Dinge nicht sind, was sie scheinen, wenn die Alltagssprache als Medium der Erkenntnis höchst unzuverlässig ist, wenn man als Leser nie so genau weiß, wo das Erzählte oder Mitgeteilte angesiedelt ist, im Traum oder der Wirklichkeit, und wenn sich dazu noch einer der "Helden" nach seiner "Verwandlung" in ein Insekt in die Lüfte erhebt, dann erinnert das alles nicht zufällig an Franz Kafka, mit dem Thomas Strittmatter u.a. auch einen frühen Tod gemeinsam hat.

Mit nur 33 Jahren verstarb der 1961 in St. Georgen im Schwarzwald geborene Thomas Strittmatter am 29. August 1995 an einem plötzlichen Herzversagen. Sein literarisches Werk umfaßt Erzählungen, Stücke, Hörspiele, Drehbücher, sowie seinen einzigen Roman *Raabe Baikal*, der 1990 erschien. Etwas mehr als ein Jahr nach Strittmatters frühem Tod, hat Freund und Verleger Joachim Unseld nun aus dem literarischen Nachlaß einen kurzen, fragmenthaften Erzählband mit dem Titel *Milchmusik* herausgegeben, der Strittmatters Ruf als einer der begabtesten Autoren der jüngeren Generation unterstützen dürfte.

Wie schon in *Raabe Baikal* geht es auch in *Milchmusik* wieder um das große Thema Leben und Tod, um Werden und Vergehen, aber auch um das Verhältnis des Individuums zu einer sich immer rascher verändernden Zivilisation, sowie die Erkenntnis- und Wahrnehmungsproblematik in einem solchen Umfeld.

Der erste Monolog, dem der kleine Prosaband den Titel *Milchmusik* verdankt, beschreibt die Eindrücke, Reaktionen und Reflexionen eines alten Mannes, der einsam den Großteil seiner Zeit

am Fenster seiner Wohnung verbringt und von dort "auf die Ströme [hinausschaut], die sich vor [s]einen Fenstern ergießen" (12). Während aber "alle . . . das Gefühl [haben], es müsse sich etwas bewegen" (26), widerstrebt unserem "Helden" jegliche Eigenbewegung. Sein Bewegungsradius erschöpft sich mit dem Besuch der Toilette, die sich, sehr zum Leidwesen der anderen Mieter, im Flur befindet. Die Gerüche in der Toilette weisen bereits auf die schlimmeren hin, die dem "Helden" im zweiten Monolog um die Nase wehen werden.

"Reisen bildet, so sagt man, wer rastet, der rostet, so sagt man", diesen und anderen sprichwörtlichen Weisheiten kann der alte Mann nichts abgewinnen, wie überhaupt sprachlichen Allgemeinplätzen und der Alltagssprache mit größter Skepsis gegenübergetreten wird. Daß sie als Medium der Erkenntnis unzuverlässig ist, zeigt sich zum Beispiel immer dann, wenn unser "Held" seinen Großen Brockhaus konsultiert und feststellen muß, daß die vermeintlich neuen Wörter schon vorhanden sind, jedoch ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt sind und nur "falsch angewandt" werden (16). Eine mögliche Lösung, die Strittmatter in *Milchmusik* anbietet, besteht darin, sich vom Gewicht der Worte und des Sinnes, der auf ihnen lastet, zu befreien. Als der alte Mann seinen einzigen Besucher, einen Jungen, der ihm ab und zu Besorgungen macht, bittet, ein Gedicht auswendig zu lernen, lehnt dieser ab, macht sich jedoch auf der Stelle daran, das Gedicht mit der Anfangszeile "Mutter, Mutter, d'Milch wird immer mehr" zu vertonen und "spielt . . . auf der Maultrommel eine Milchmusik" (29). Über diese Musik vergißt der alte Mann endgültig den Wortlaut des Gedichtes.

Wie problematisch Sprache als Erkenntnisinstrument ist, zeigt sich in *Milchmusik* auch an den alltäglichen Dingen, die bei genauer Betrachtung eben nicht (mehr) das sind, was sie scheinen. Da ähneln die aus der Luft aufgenommenen Fernsehbilder einer Ölpest dem Schmierfilm, der sich auf der frühmorgendlichen Tasse "Spüli-Tee" (15) des alten Mannes zeigt. Man weiß nicht mehr, welches von beiden bedrohlicher ist. Und die Tauben, "fette, rüdigte Biest[er]" (28), die durch ihren Kot den vor dem Fenster angepflanzten Kräutergarten verätzen, sehen "aus der Nähe . . . erst recht aus wie Ratten" (28). Da sind also die Metaphern - hier des Verfalls - zu den eigentlichen Bedeutungen geworden.

Auswege aus dem ganzen "Unfug der menschlichen

Zivilisation" (44), dieser "disaströsen Suppe" (45), gibt es bei Strittmatter wenige, aber es gibt sie immerhin. Es gilt Verborgenes und Fremdes aufzufinden. Daß dabei der Musik und der Kunst eine besondere Rolle zukommt, deutet sich im Titel bereits an und wird im Text in den verschiedensten Bildern fortgesetzt. "Man sollte seine Stimme von Kind auf pflegen. Stimme und Musik . . . Immer zu singen, bis man hinausgetragen wird, das rührt mich" (13), reflektiert unser "Held" in Erinnerung an eine Hausbewohnerin, deren Gesang im Treppenhaus er durch den Spalt seiner Eingangstür zuhört. Die Verlockung durch Verborgenes und Fremdes ist jedoch zugleich immer auch eine Gefahr und eine Bedrohung, die in *Milchmusik* meist erst in Zuständen des 'Dazwischen' erkennbar wird. So lauscht der alte Mann nicht nur dem eigentlichen Gesang der Frau, sondern lauscht "auch in die Pausen hinein, die sie auf jedem Treppenabsatz machte" (14). Und was er in diesem 'Dazwischen' wahrnimmt, ein Geräusch, von dem er "fünf, sechs Jahre lang [nicht weiß], was da so zischt wie das Haarspray aus dem Fernsehen" (ibid.), das erweist sich schließlich als etwas ganz anderes als es zunächst schien. "[B]lau im Gesicht wie eine Pflaume" hatte sich die Verstorbene nämlich in ein Fläschen Asthmaspray verkrallt, mit dem sie, "Asthmatikerin, und trotzdem bei Stimme" (ibid.), am Ende dennoch ihren Erstickungstod nicht verhindern kann. "Asthmatikerin und trotzdem bei Stimme," "Haarspray," das sich als Asthmaspray erweist, so nah beieinander liegen Verlockung und Bedrohung (nicht nur) in der Kunst.

Verlockend und gleichzeitig bedrohend erweist sich in *Milchmusik* auch die Stadt als Zentrum moderner Zivilisation. Da besteigen etwa die Touristen "ganz heiter und unbesorgt" die Aussichtstürme einer Kirche, deren "ungesunde[s] Leuchten" (11) erst in der Nacht sichtbar wird. Und als auch unser "Held" einmal den Verlockungen der Stadt nachgibt und, entgegen aller Gewohnheit, seine Wohnung verläßt, muß er zusehen, wie sich die Tauben in seiner Wohnung einnisten und breit machen. So endet der erste Monolog.

Im *Kolk*, dem zweiten Monolog, berichtet ein Barbesucher von seinen Beobachtungen, die, noch mehr als im ersten Monolog, von Empfindungen und Reflexionen über den Zustand der modernen Zivilisation geprägt sind. Medium und Ziel seines Blickes ist wiederum das "Dazwischen": Zwischen Leben und Tod, der Übergang zwischen

Tag und Nacht, "das verwirrende Dunkel nach einer plötzliche Blendung," oder die Stille, die bei einem "Stolpern in de Gleichförmigkeit des Herzschlags" (43) entsteht. Mit dieser Perspektiv erreicht Strittmatter nicht nur ein Verharren der zeitlichen Vorgänge sondern sie ermöglicht überhaupt erst den auf Tiefenschärfe bedachte Blick, der ansonsten Verborgenes sichtbar werden läßt.

Während im ersten Monolog in der Kunst ein Auswe beschrieben wird, eröffnet sich im zweiten Monolog in der Regressio ein weiterer. Angetrieben von der Vorstellung, mit Panze verschiedener Arten umgeben zu sein und dem Wunsch, sich "au seinem so großen schweren Körper zu lösen" (54), flüchtet der "Held" in einen Tagtraum: In eine "Milbe *Adactylidium*" (56) verwandelt heftet er sich an den Körper eines Käfers, der "von dem milden, kalte blauschimmernden Licht aus der Tiefe" (58) angelockt wird und in Erdreich kriecht. Aber was da so verlockend aus dem Kolk, den "de Frost mit den Jahren in den Asphalt hineineroziert[e]" (56) schimmer das ist auch bedrohlich. Natürlichen Lebensraum gibt es nicht mehr und wo früher einmal Maulwürfe "zwischen dem Wurzelwerk ih Gänge gegraben haben," da hat nun die Zivilisation "ihre stählerne Wurzeln in die Erde getrieben" (57). Mensch und Tier existieren nur noch Kraft des Verfalls, weil ein Überleben im Fremdkörper. Zivilisation nur durch Verwandlung bzw. Zerfall des eigenen Körper möglich ist. Als der Flug eines schwarzen Vogels - ein Kolkkrabe drän sich hier auf - im heißen und dunklen Schlund eines Fabrikschornsteins zu enden droht, wacht unser "Held" aus seinem Tagtraum auf und findet sich am Tresen der Bar wieder.

In *Milchmusik* versucht Strittmatter die Einschnitte in komplexen Vorgänge im Spannungsverhältnis zwischen Individuum und moderner, städtischer Zivilisation erzählerisch darzustellen, wobei die von ihm gewählte Erzählform des Monologs auch oder gerade dafür geeignet ist "sprachlich-evolutionäre Vorgänge" (78) und Veränderungen in diesem Spannungsverhältnis darzulegen. *Milchmusik* ist ein literarisches aber auch sprachliches Wagnis, eine Art "Compliziertenheft," wie sich in Strittmatters Roman *Raabe Baik* nachlesen läßt (37). Und was dort für den jungen Protagonisten Taubmann gilt, der dieses Heft anlegt, das gilt allemal für den Erzähler Thomas Strittmatter: "Er sah die Menschen nicht einfach, sondern kompliziert, und was er mitzuteilen hatte, war nicht einfach."

mitzuteilen, sondern kompliziert, und so, wie er die Dinge sah, waren sie nicht einfach, sondern kompliziert" (37). Allein die Tatsache, daß es Thomas Strittmatter in *Milchmusik* gelungen ist, die moderne und komplizierte Welt ohne Zynismus zu beschreiben, macht die Lektüre seines letzten Prosabandes zu einem wirklich lesenswerten Erlebnis.

University of North Carolina,  
Chapel Hill

Michael Davidson-Schmich

---

GABRIELE WOHMANN. *Aber das war noch nicht das Schlimmste*. München: Piper, 1995. 395 pp. DM 42.00.

Through her recent literary production, Gabriele Wohmann has begun to reflect more and more openly on the concerns of advancing maturity, not a surprising development in light of the author's approaching sixty-fifth birthday. While her last novel *Bitte nicht sterben* (1993) directly addressed the daunting prospect of growing old, her latest work *Aber das war noch nicht das Schlimmste* takes a less age-specific approach, focusing instead on the unsavory details of lingering illness and death. Such a simple summation of the book's subject matter is potentially misleading, however, as this novel provides the reader with something far superior to a cliché-ridden, maudlin or melodramatic account of a brave sufferer's progression from health, through sickness, to a final, funereal or redemptive end. Instead, it attempts to provide a panoramic view of the ways in which human beings deal with this most privileged topic for repression, in what the press sheets advertising the novel call "ein Roman gegen das Verdrängen."

The first way in which Wohmann achieves this more global perspective on her topic is to construct her text according to a more contrapuntal rather than strictly linear formula. In all, there are three distinct narrative lines braided together to shape the development of the novel; each one supports a different aspect of the overall project of treating the subject of death without falling prey to either senti-

mentality or crassness. The first and most prominent of these narratives is the story of the cancer patient Nike, whose illness is for the most part related from the perspective of a semi-detached observer, her sister-in-law Tanja. Following an opening chapter set after Nike's death that relieves the reader of any false conceptions about the woman's chances for survival, the action of the novel recounts the stages of Nike's illness. The reader learns about her mastectomy and release from the hospital, to her gradual deterioration and readmittance, and eventually to her morphine induced incoherence and painful last days. By employing Tanja's perspective, Wohmann is able to develop an outsider's view of Nike's death that is far more accessible for and analogous to that of the reader than that of the moribund woman could ever be. Wohmann also deflates the common expectation of an anguished or angelic watcher at Nike's bedside, instead portraying Tanja's reaction to her sister-in-law's condition as comprised of elements closer to fascination and envy than pity and regret. After Nike falls ill, Tanja forges a closer relationship with her than they ever had before, calling, writing, and visiting with an unprecedented frequency, steeping herself in the details of Nike's condition, and even inventing other friends and relations whose victories over cancer she relates to this newest victim in great detail. She also engages herself with Nike's fate outside of her direct contact with the sick woman: on one occasion Tanja takes it upon herself to berate Nike's primary oncologist for denying her sister-in-law a prescription for mood elevating drugs, and on another occasion she contacts an old flame of Nike's to encourage him to visit her in the hospital.

The lacuna left by this narrative line's lack of insight into the dying woman's mind is partially addressed by the second plot line, which deals with a couple who have decided to end their passionate winter-spring romance with a double suicide. This act, planned as an environmentally-minded political statement, is orchestrated by the sixty year-old Walter, who already suffers from a heart condition, as an imitation of a recent famous case of a prominent politician and his younger lover who chose just this sort of *Liebestod* rather than face exposure of their affair. Walter is so obsessed with the similarity that he even makes his lover, the thirty year-old Rosalind, style her hair in such a way that she more closely resembles her predecessor. The problem is that since the signing of the pact, the pleasure that Rosalind had

found in this idea, and her relationship with Walter as a whole, has quite disappeared. She finds herself unwilling to sacrifice her life for political purposes, or for a man, she no longer loves. Sensing this, Walter entraps her in their home, gradually cutting off any avenue she might have for contact with the outside world. Her rising panic, her bargaining, her planning, and her failed attempts to break free from Walter's seamless surveillance make up the bulk of their story. This provides a much more intimate view of a woman dealing with immanent death, although her prognosis is neither so gradually revealed nor so predetermined as Nike's.

The third strand of this intricately constructed plot again involves Tanja and Nike, but it incorporates as well a detailed description of the couple whose suicide pact Walter and Rosalind are planning to imitate. It is stylistically quite different from the other two, however, as it allows the reader to eavesdrop on a series of party scenes, all but the last of which could well be snippets from the same evening's conversation. These vignettes do not so much advance the plot as provide filler information on the newspaper headlines involving the political couple, while also illustrating how people in a casual atmosphere deal with the death of a person whom they either do not know, or with whom their connection is relatively loose. The lightheartedness with which these figures consider the inexorable fates of their fellow human beings is rendered especially grotesque through its juxtaposition with festive aspects of the party itself, including minute details about the various types of canapés, the relative fullness of the guests' champagne glasses, and the inappropriate dress and behavior of fellow revelers, all of which seems cruelly out of place in the otherwise somber context.

In these scenes, Wohmann uses her own very distinct style of writing conversation without quotation marks or any other signposts as to how many perspectives are actually being presented in the dialog, a technique that further underscores the non-specificity of the attitudes she is presenting in this work. Other devices serving this same purpose are the avoidance of any actual death scene representation, and the variety of characters that Wohmann brings into contact with Nike and Tanja during the former's protracted illness. The straight-laced older sister, the dotty husband and his loopy sister, the two wispy daughters, and the depressed and depressing Mrs. Siebert

each add, in his or her own way, to an overall portrait showing the range of effects and affects precipitated by this one unremarkable woman's unremarkable death.

*Aber das war noch nicht das Schlimmste* is by no means a perfectly crafted novel. The male characters for the most part lack depth and development. It is, for example, difficult to believe that Tanja's husband, Kevin, would not feel compelled to visit his dying sister even once after the gravity of her condition is known. And the character of Tanja, a writer of some reputation in the story, seems to have a much more charismatic effect on her own fictitious readers than Wohmann manages to convey to hers. On the other hand, the novel also has moments of sheer brilliance, especially when tapping into the commercialized self-help culture that the process of dying has taken on in the late twentieth century. The best examples of this are Nike's visit from two pushy members of the breast cancer survivors' group "Ich bin ich," one of whom is characterized by the paradoxical leitmotivic action of beaming greily, and the other is Rosalind's appointment with the self-styled "Thanatologin" Wuttke Oberleitner-Balman that her lover sets up because he recognizes her inability to accept her immanent death. These moments approaching lighthearted send-up provide a necessary counterweight to the baggage that is inevitably brought to any discussion of death and dying, and fit very well into Wohmann's graceful construction of an all-encompassing perspective that gains insight into its object precisely by maintaining distance from it. In an age when the reach of modern medicine forces the inhabitants of industrial societies to think not only in terms of life and death, but also of health proxies, do-not-resuscitate orders, and doctor-assisted suicide, this kind of personalized yet universal literary approach to this topic is welcome indeed.

Yale University

Jennifer C. Marshall